



Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse

Claudia Jeschke

Traducteur : Dorothea Gassenmeyer et Hélène Marquié



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1005>

DOI : 10.4000/danse.1005

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Claudia Jeschke, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1005> ; DOI : 10.4000/danse.1005

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse

Claudia Jeschke

Traduction : Dorothea Gassenmeyer et Hélène Marquié

- 1 Dans le domaine de la danse, les mémoires rédigées par ses protagonistes servent habituellement à la reconstruction historique des carrières. Au XIX^e siècle, les grandes ballerines et certaines danseuses qui n'appartiennent pas au monde du ballet, mais sont néanmoins renommées, revendiquent leur place dans le monde de la danse. Ces artistes commencent à écrire sur leur situation professionnelle. À travers l'autobiographie, les femmes essaient de s'imposer davantage dans un domaine où, jusqu'alors, seul le discours des hommes faisait autorité (surtout comme auteurs de traités et manuels de pratique de la danse, ou comme critiques). Les mémoires des danseuses professionnelles fournissent des textes différents, marqués par des expériences de leur vie professionnelle, et se lisent évidemment comme des reconstructions biographiques, mais aussi comme des prises de position sur la danse¹.
- 2 Margitta Roséri² est une de ces danseuses écrivaines et écrivaines danseuses, jusqu'à présent peu remarquées, de la deuxième moitié du XIX^e siècle³. Malgré son nom d'origine latine, elle est née en Allemagne et dans ses *Souvenirs*⁴, elle jette un regard rétrospectif sur sa carrière internationale⁵. De plus, avec son *Catéchisme de la danse*⁶, M^{lle} Roséri entre dans le domaine auparavant exclusivement masculin des danseurs ou professeurs de danse auteurs de traités.
- 3 Margitta Roséri est née sous le nom de (Margarete/Margit ?) Röhser⁷ à Nuremberg, au milieu des années 1840⁸. Dans ses souvenirs⁹ ne figurent ni son nom de jeune fille, ni d'indication chronologique précise ; la première date clé, 1854, se réfère à une représentation de la danseuse espagnole Pepita de Oliva dans sa ville natale. La forte impression que ce spectacle produisit sur elle fut apparemment décisive pour le choix de

son métier : « À partir de ce moment, je ne rêvais plus que de danse, mes jeux tournaient toujours autour du théâtre et de Pepita¹⁰. »

- 4 Le premier chapitre des *Souvenirs*, intitulé « Mon enfance » traite de l'enthousiasme que lui a transmis Pepita de Oliva pour la beauté théâtrale de la danse et son impact ; le deuxième chapitre est centré sur un lieu, Munich, où Roséri obtient son premier engagement en tant que danseuse étoile. Les vingt-deux autres chapitres s'enchaînent en fonction des lieux ; certains titres font allusion à des événements culturels, sociaux et politiques, dont l'artiste décrit les conséquences sur son parcours et sur ses états d'âme par rapport à son métier.
- 5 Différentes étapes ont jalonné la carrière de Margitta Roséri. Au début prédominent des engagements dans des villes comme Hambourg, Bruxelles, Grenade ou Hanovre qu'on retrouve dans la seconde moitié de sa carrière théâtrale, couplées à des capitales comme Paris et Londres : « Dublin et Londres », « Paris et Lyon », « Wroclav¹¹ et Londres (Queen's Theatre) ». Grâce à son succès artistique, la danseuse effectue ainsi des séjours dans les métropoles européennes : Paris (Theatre [sic] de la Porte St. Martin), Londres (Covent Garden-Theatre et Gaiety Theatre), Madrid. Le chapitre « Le Caire (Pendant l'ouverture du Canal de Suez) », met en relief un séjour de six mois en Afrique du Nord.
- 6 M^{lle} Roséri passe le dernier tiers de sa carrière aux États-Unis et en Amérique centrale, ce qui donne matière aux chapitres « Amérique », « La Havane », « Philadelphie et Boston », « Californie ». Si, dans certains chapitres, M^{lle} Roséri commente explicitement des événements politiques (la révolution espagnole de 1868, l'ouverture du Canal de Suez, les événements après la déclaration de guerre de 1870), d'autres ont pour objet une réflexion esthétique sur son « tour du monde ». Dans ces derniers, M^{lle} Roséri aborde l'esthétique et les spécificités nationales de la danse, c'est-à-dire les tendances spécifiquement liées à l'histoire de la civilisation et aux mentalités d'un pays : « Une rétrospective de la danse » et « La danse de société en Amérique ». Enfin, le dernier chapitre est un résumé amer et déçu de la vie d'une danseuse :

« J'étais contente quand ma carrière fut terminée. Alors que plus d'une artiste a écrit ses mémoires ou les a faites écrire pour mettre en évidence les événements les plus heureux de sa carrière, je donne un aperçu de ma vie d'artiste parce qu'elle fut si exceptionnelle tant sur le plan de ce que j'ai vécu que par la somme de travail accompli [...]¹². »

Identités, récits de soi, organiser la culture

« Les identités se matérialisent au sein des collectivités et au-delà des différences culturellement marquées qui constituent les interactions symboliques au sein et entre les collectivités. Mais les organisations sociales et les interactions symboliques sont toujours fluides. Les identités sont ainsi discursives, provisoires, intersectionnelles et non fixées. [...] Nous devons prendre en considération comment les narrateurs intègrent les contraintes culturelles dans les récits où ils se sont trouvés à avoir un rôle particulier. Aussi, nous devons prendre en considération comment les narrateurs intègrent les contraintes culturelles dans leurs récits, en tentant de visualiser les processus d'incorporation¹³. »

- 7 En se référant aux transferts complexes et continus entre les actions et les interactions culturelles et sociales dans l'écriture et la lecture des autobiographies, Sidonie Smith et Julia Watson soulignent la fluidité tant des récits que de la perception qu'en ont celles et ceux qui les lisent. Néanmoins, les auteurs proposent trois idées clés – « identités », « récits de soi » et « organiser la culture » – permettant de « re-construire dans l'écriture

et dans la lecture » tout « texte ». Cette proposition pourrait servir de modèle théorique pour traverser les écrits autobiographiques des danseuses dans l'histoire du XIX^e siècle. Dans cet article je souhaite expérimenter cette approche : je retracerai le contenu des livres de Roséri en relation à ces idées clés ; puis, ma sélection (en tant que lectrice) de trois scènes de l'autobiographie de Roséri et un regard attentif sur sa façon de composer un traité de danse illustreront le potentiel performatif et interactif que ces mêmes idées suggèrent. Il ne faut pas oublier que l'efficacité d'une idée clé nécessite l'application des deux autres : ici aussi, les transitions sont fluides et poreuses.

- 8 Les expériences enregistrées par Margitta Roséri concernent ses réactions face aux provocations ou à l'hostilité qu'elle ressent tout au long de sa vie de nomade rythmée par les tournées. Les engagements sont de courte durée et pas toujours satisfaisants sur le plan artistique. Ils dépendent surtout des événements extérieurs. Les circonstances politiques ont une influence négative sur ses activités artistiques et sa carrière. Dans le chapitre VIII, par exemple, elle relate que suite à la révolution espagnole, les aristocrates quittent Madrid, empêchant ainsi son succès et, comme elle le constate avec déception, celui du ballet en général.
- 9 Dans le récit de M^{lle} Roséri, on ne trouve pas d'autres allusions à des préoccupations (féminines ?) telles que le mariage, les enfants ou des aventures amoureuses – hormis la demande en mariage d'un riche commerçant lorsqu'elle avait dix-neuf ans¹⁴, à laquelle elle ne donna pas suite pour des raisons professionnelles. La danseuse ne parle de sa famille que lorsqu'elle évoque la mort de ses frères et sœurs. Dans certains récits de ses innombrables voyages, elle mentionne comme compagne sa « professeur » Madame Dominique Benettozza, professeur de danse de l'Opéra de Paris¹⁵. Avec ses collègues hommes et femmes engagé-e-s en même temps qu'elle, M^{lle} Roséri semble entretenir des relations professionnelles loyales et respectueuses, mais pas vraiment amicales. Elle raconte donc une vie surtout marquée par la profession qui lui permet de gagner sa vie, même péniblement. À chaque nouvel engagement, en effet, elle doit faire attention à ne pas se faire exploiter. Elle parle de son peu d'exigence en matière d'argent (ses cachets) et le décrit positivement comme une question de tact : « Dotée d'une générosité naturelle, comme beaucoup d'artistes, je remplis en général les poches des autres, tout en vidant les miennes¹⁶. »
- 10 En général, elle note et structure ses souvenirs en fonction des voyages vers l'inconnu, le lointain et l'étranger. Même quand elle ne s'éloigne pas beaucoup de sa ville natale, elle perçoit « l'Autre » comme une expérience qu'elle accueille volontiers, parce que, comme avec la performance de Pepita de Oliva, elle peut l'intégrer dans sa propre conception enthousiaste de la danse. Lorsqu'elle s'éloigne géographiquement, ses activités de danseuse comptent parmi les expériences positives, pourvu qu'elles correspondent à certains standards habituels, et respectent en particulier la tradition artistique. Faute de quoi, comme c'est le cas pour sa tournée en Amérique, l'étranger perd sa fascination et devient menaçant.

Dans son autobiographie, M^{lle} Roséri brosse un tableau de son activité professionnelle quotidienne de danseuse – un tableau qui entremêle les récits de soi et les observations sur la société, la culture, la politique. Certes, il peut paraître artificiel de traiter isolément les différentes mises en perspectives (en y ajoutant une brève analyse du *Catéchisme*), mais cela permet la dé-construction de la conception de la danse particulière à M^{lle} Roséri.

- 11 Dans sa jeunesse Margitta Roséri idolâtre Pepita de Oliva, sans pour autant identifier de façon plus précise le caractère érotique de son attirance et sans reprendre ce sujet dans les chapitres suivants de son autobiographie. Le chapitre sur le Caire retrace de façon détachée d'étranges événements survenus pendant les mois de son séjour. Ces événements mettent en lumière ses limites, dues à sa mentalité et aux conventions théâtrales. Malgré tout, cette partie renvoie à des choses connues ; en effet, elle se lit comme le libretto ou le scénario d'un ballet exotique du XIX^e siècle. Le ton des chapitres sur les États-Unis est beaucoup plus vif et donne une idée des préoccupations principales et existentielles de M^{lle} Roséri quant à son identité de danseuse au sein des institutions, des cadres de production, que la danseuse ressent comme défavorables, voire dangereux.

Identités : Pepita de Oliva

- 12 Issue d'un milieu modeste, Pepita de Oliva, dont le vrai nom est Josefa Dominga Duran Ortega (1830-1871), incarnait, sur les scènes européennes, le monde si fascinant de la danse espagnole. Au début du XX^e siècle, Vita Sackville-West, la petite fille d'Oliva, a commencé à mener des recherches sur les origines nationales et ethniques de la célèbre danseuse et en a présenté les résultats en 1938 dans une biographie intitulée *Pepita. Die Tänzerin und die Lady*, qui est à la fois une description factuelle et une fiction littéraire. Elle écrit :

« Pepita [...] avait [...] quitté son premier engagement au Grand Théâtre de Bordeaux pour voyager à travers le monde entier et avait tracé un sillage de gloire. À Copenhague, elle avait habité l'hôtel de luxe le plus cher, accompagnée d'un secrétaire et d'un impresario. Elle avait présenté une danse nommée *La Farsa Pepita*, qui avait été spécialement composée en son honneur ; [...]. En Allemagne, elle avait été applaudie avec enthousiasme, surtout à Francfort-sur-le-Main, Stuttgart et Berlin. À Londres, elle avait obtenu un engagement au Her Majesty's Theatre¹⁷. »

- 13 Ni les récits de Vita Sackville-West, ni d'autres sources ne donnent d'indication sur la manière de danser de Pepita de Oliva ; son public fut sans doute envoûté par sa beauté « typiquement espagnole » et par le tempérament qu'on y associait. Dans ses mémoires de 1891, la jeune Margarete/Margit (?) Röhser, alias Margitta Roséri, ne parle pas non plus explicitement de ces critères de l'époque, ni ne les mentionne chez aucune de ses collègues. Pour M^{lle} Roséri, Pepita de Oliva semble incarner un destin passionnément désiré ; cependant, plus tard dans son autobiographie, lorsqu'elle se voit confrontée au quotidien de son activité professionnelle, elle ne s'accorde plus cette part de rêve.

Récits de soi : le Caire et l'ouverture du Canal de Suez, un ballet dramatique en trois actes

- 14 Le chapitre sur le Caire¹⁸ offre un intéressant mélange de quotidien et d'exotique. Les plans narratifs alternent exotisme du théâtre et vie quotidienne, exotique elle aussi ;¹⁹ Margitta Roséri chemine habilement d'une expérience à l'autre, en fonction des événements qu'elle observe à distance ou qu'elle décrit comme son vécu. Elle agit quasiment comme une protagoniste dans une représentation théâtrale dont elle serait également la metteuse en scène ; la ville exotique du Caire fournit l'arrière-plan d'une description mise en scène en trois actes, encadrés d'un prologue et d'un épilogue.

- 15 *Prologue - Arrivée au Caire.* Après de longues recherches, Margitta Roséri trouve un appartement où elle emménage avec une célèbre collègue parisienne, Zina Mérante²⁰. La durée du séjour est fixée à six mois ; Roséri semble s'habituer difficilement à un logement nettement moins confortable qu'en Europe²¹.
- 16 *Premier Acte - Au Théâtre / Scène 1 : Représentations.* À l'arrivée de la compagnie, les théâtres ne sont pas encore prêts. M^{lle} Roséri croise de nombreux collègues femmes et hommes plus ou moins agréables, qu'elle connaît de ses précédents engagements et elle est engagée dans quelques divertissements à l'Opéra. Mais elle rate son entrée dans un ballet, par manque d'habitude des usages locaux²² :
- « J'aurais dû également danser un ballet, et personne ne devinera pour quelle raison j'en fus empêchée. Je devais représenter une charmeuse de serpent et danser avec un vrai serpent ; on lui avait certes enlevé son venin, mais à la vue de cette bête, apportée dans un sac dans ma loge et qui devait s'enrouler autour de mon cou, je restai pétrifiée, tous les trésors de l'Orient n'auraient pas suffi à me décider. Ainsi je fus remplacée par une Italienne [...]. À Paris, ce même ballet avait été montré au Théâtre du Châtelet avec un faux serpent, mais on pensait que ça n'allait pas faire son effet au Caire, parce que là-bas, on voyait les Arabes avec de vrais serpents dans la main à tous les coins de rue²³. »
- 17 *Premier Acte - Au Théâtre / Scène II « Événements ».* M^{lle} Roséri évoque un incendie au théâtre, dû à une explosion de gaz. Lors de cet événement, le maître de ballet Joseph Mazilier et son accessoiriste furent grièvement blessés²⁴.
- 18 *Deuxième Acte - À la maison avec Madame Mérante.* M^{lle} Roséri raconte une nuit agitée, pendant laquelle des voleurs essaient à plusieurs reprises de pénétrer dans l'appartement où elle-même et Madame Mérante sont hébergées.
- « Une nuit, j'entendis très distinctement que l'on essayait d'ouvrir une porte à l'aide d'un outil. Cette porte menait du toit de notre maison à une terrasse qui se trouvait devant la porte de notre appartement. Après avoir écouté attentivement pendant assez longtemps et lorsque je fus convaincue que quelqu'un était en train d'essayer de faire un cambriolage, je fis un bruit terrible en frappant contre le mur de ma chambre, derrière lequel dormait notre logeuse. Après l'avoir réveillée, je réveillai Madame Mérante. Il n'y a qu'une Russe, comme elle, pour faire preuve d'autant de calme et de sang-froid. Le frère de notre logeuse, armé d'un grand couteau de cuisine, s'approcha de la porte d'entrée et essaya de faire fuir les voleurs en faisant du bruit. Apparemment ils l'entendirent et se retirèrent aussitôt²⁵. »
- 19 Un incident analogue se produit une deuxième fois, le même soir ; mais le calme règne ensuite et M^{lle} Roséri commente : « Tous les diamants d'une actrice ont été volés en plein jour, ce qui prouve que les Arabes ne se gênent pas pour voler, mais ils n'auraient pas eu beaucoup de succès chez moi, puisque je n'ai jamais possédé de diamants²⁶. »
- 20 *Troisième Acte - l'Égypte / Scène 1 : Géographie, culture et histoire.* Margitta Roséri raconte que la visite des Pyramides ressemble à une « chorégraphie » fatigante et inappropriée pour les dames :
- « Quand on pense qu'il faut parfois ramper au travers des trous à quatre pattes, pendant plusieurs minutes, que les guides arabes doivent souvent nous aider à grimper sur des pierres, ce que nous ne saurions pas faire toutes seules, que tout n'est éclairé que par des chandelles à moitié brûlées, tenues par les guides et que les vêtements risquent de prendre feu. En plus de cela, pas d'air et une chaleur ardente que seul un soleil égyptien est capable de répandre [...]»²⁷. »
- 21 En revanche, la danseuse est très impressionnée par le décor du désert (de la « mer de sable²⁸ »), par l'étonnante fertilité et l'opulence des oasis, par le luxe oriental des palais.

- 22 *Acte trois- L'Égypte / Scène 2 : La religion et la mentalité arabes.* Margitta Roséri parle des us et coutumes arabes qui lui sont étrangers, mais qu'elle trouve acceptables d'un point de vue moral. Elle les décrit comme une scène de théâtre.

« Un jour, certains des artistes français s'étaient mis dans la tête de pousser le serviteur arabe de notre hôtesse à boire du vin, ce que la religion islamique interdit, comme on le sait. La lutte de ce pauvre jeune homme entre le devoir et le "bakhschisch" (l'argent) qui lui était proposé nous faisait pitié, mais il sortit vainqueur de cette expérience, puisqu'il ne céda pas. Sa vertu fut récompensée par un "backschisch" et je suis intimement convaincue que notre opinion sur lui fut nettement meilleure après cette expérience. Le seul mot arabe que nous avons appris là-bas est le mot "backschisch"²⁹. »

- 23 *Épilogue - Retour à Paris.* Le retour à Paris se fait par Alexandrie, Messine, Sainte Marguerite et Marseille, des endroits aussi pittoresques que connus où il n'y avait plus aucune trace « d'Arabes, de chameaux ou de mœurs orientales³⁰ ». Malgré son sentiment d'étrangeté en Afrique du Nord, M^{lle} Roséri se souvient avec plaisir « de ce beau voyage³¹ ».

Organiser la culture I : les grands spectacles de danse aux États-Unis³²

- 24 La danseuse semble accepter des pertes financières et une mauvaise rémunération, mais pas que l'on ne respecte pas son statut artistique. Le compte rendu du procès qu'elle intente en 1877 à Chicago contre les – influents – frères Kiralfy³³, pour dénoncer les conditions de salaire réservés aux acteurs en tournée, est exhaustif et impressionnant.

« Dès que j'approchai le théâtre [Adelphi Theater à Chicago], la malchance, qui m'a tant poursuivie au long de ma carrière, réapparut à nouveau, mais sous une autre forme. À mon grand étonnement, je vis, écrit en grand sur les affiches du Théâtre Adelphi, que le grand ballet allait être dansé par M^{lle} de Rosa, M^{lle} Roséri, *première danseuse absolue* et M^{lle} Letourneur *première danseuse*. Comme le directeur m'avait dit que la première ne serait pas à Chicago et que dans mon contrat figurait *étoile absolue*, c'est-à-dire que j'aurais la première place au ballet et sur l'affiche, je me dis qu'il s'agissait d'une erreur ou que les tracasseries dont on disait ces Messieurs les directeurs coutumiers, allaient m'atteindre et j'entrevis une lutte dont j'ignorais encore la fin. J'étais vraiment décidée à défendre la position qui m'était accordée par contrat³⁴. »

Margitta Roséri décide d'intenter un procès à « ces Messieurs les directeurs ».

« Il était particulièrement difficile et désagréable de trouver des témoins, il a fallu que je me rende plusieurs fois à New York à cet effet et que j'aie vu un tel et un tel. Plusieurs parmi les premières artistes de la danse, comme Madame Bonfanti, que j'avais connue en Europe ou M^{lle} Paladino, témoignèrent de bonne grâce, en disant quelle était la position de la première danseuse, désignée comme *étoile absolue* dans son contrat, et quelle place elle pouvait revendiquer sur l'affiche³⁵. »

M^{lle} Roséri fait la déposition suivante au tribunal de Philadelphie et gagne le procès :

« Je prétends que l'expression *étoile* signifie la position la plus haute au ballet en Europe et que cette position est parfois désigné par « *première danseuse absolue* », si la danseuse suivante est engagée comme *première danseuse*. Il arrive parfois que la première s'appelle *première danseuse*, si la suivante porte le titre *seconde danseuse*. J'ajoutai que l'expression *étoile absolue*, qui paraissait dans mon contrat américain, n'existait pas en Europe et que le titre « étoile » était suffisant pour assurer la première position au ballet. Et lorsque l'avocat de mes directeurs se leva brusquement et dit à voix haute : "et pourquoi l'agent de Paris l'a-t-il donc mise

dans le contrat, si cette expression n'est pas courante", je lui répondis qu'il avait dû le faire pour les États-Unis, au cas où il serait coutume là-bas d'avoir deux danseuses du même rang le même soir, et qu'il avait voulu m'assurer la première place en utilisant l'expression *étoile absolue* ; et de fait, c'est ce qui s'était passé³⁶. »

Ce procès est tout d'abord intéressant parce qu'il montre le courage et la détermination de M^{lle} Roséri, qui porte plainte contre Bolossy et Imre Kiralfy, les deux imprésarios les plus importants et les plus influents de l'industrie du divertissement nord-américaine.

Barbara Barker résume ainsi leur activité pour le théâtre et l'économie :

« Il est difficile pour nous d'imaginer la splendeur et l'envergure des grands spectacles produits par Bolossy Kiralfy et ses concurrents. [...] Peu de spectacles restèrent à l'affiche aussi longtemps ou attirèrent autant de public. Peu de producteurs demandèrent et reçurent autant d'argent, disposèrent d'autant de forces de travail. Et pourtant, vers la fin de la vie de Bolossy, ces divertissements de masse et leurs créateurs étaient totalement oubliés. Ils n'étaient pas aussi bien documentés que le théâtre légitime, dont les scénarios sont souvent étudiés par la littérature et ils ne comportaient pas d'acteurs connus. Au contraire, les distributions étaient constituées par des milliers d'anonymes. Dans la plupart des cas, ces spectacles ne se présentaient pas comme art, mais visaient clairement à divertir et à attirer les foules³⁷. »

- 25 À cela s'ajoute que ce procès analyse aussi les divergences institutionnelles et esthétiques entre les conditions de production en Europe et aux États-Unis. Étant donné les exigences techniques et esthétiques imposées par Bolossy Kiralfy, ces dernières ont été décrites comme permettant de « diversifier les compétences des danseuses qui étaient distribuées dans un spectacle de Kiralfy³⁸ ». Selon Kiralfy, les artistes avaient la possibilité de se « réinventer », tant dans leurs performances artistiques que dans leurs capacités de séduction, une chance que Margitta Roséri ne voulut pas, ou ne put pas, saisir.

- 26 Ces événements artistiques plutôt négatifs vécus aux États-Unis, et qui trouvent leur point culminant dans le procès contre les frères Kiralfy, constituent le chapitre le plus long de l'autobiographie de M^{lle} Roséri. Avant leurs triomphes aux États-Unis, Bolossy et Imre Kiralfy avaient eu une carrière importante en tant que danseurs et chorégraphes. Or, leurs spectacles produits aux États-Unis dépassaient le cadre et les standards de la culture théâtrale européenne. Après son arrivée, Margitta Roséri assiste à un de leurs spectacles. Elle l'appelle « Le tour du monde » (probablement « *Le Tour du monde en 80 jours* »)³⁹ et constate :

« En assistant à la représentation de la pièce « Le tour du monde », et en voyant le ballet et l'effet de la première ballerine sur son public, j'eus quelques doutes concernant le succès qui m'attendait en tant qu'artiste aux États-Unis. Je compris tout de suite quel goût on avait inculqué au public. Je dis inculqué, car si on avait favorisé "le bon goût", ils auraient là-bas aussi fini par distinguer la bonne et la mauvaise danse. En tout cas, si la danseuse que je vis, avait bien dansé dix ans plus tôt, avant son arrivée en Amérique, elle voulait à présent tellement épater le monde qu'elle écartait toute tradition artistique et toute grâce, si bien que les véritables artistes ne pouvaient que la réprouver⁴⁰. »

- 27 Critique face à l'évolution de la danse aux États-Unis, Roséri consacre deux chapitres de son autobiographie à la conception américaine de la danse. Elle avait déjà abordé le déclin de la danse en Europe dans sa « Rétrospective de la danse ». Selon elle, cette évolution était due à la qualification insuffisante et au manque de goût des « professeurs de ballet et particulièrement à Paris⁴¹ », à la tendance au « tape-à-l'œil » des danseuses et au fait qu'il n'y avait presque plus de danseurs sur scène – ce qu'elle n'explique toutefois pas.

« De même que l'intérêt pour le ballet en général, l'intérêt pour les danseurs déclinait déjà depuis longtemps ; à l'étranger on ne voulait plus voir d'hommes qui dansaient. Je n'ai jamais eu de partenaire danseur, ni à Londres, ni à Madrid, ni à la Gaîté de Paris, ni plus tard en Amérique, pas même au Caire où les trois danseurs engagés dansaient très peu et seulement dans les pantomimes. Dans tous mes divertissements j'étais toujours accompagnée par d'autres danseuses solistes ou par le corps de ballet, et je trouve ces danses d'ensemble beaucoup plus jolies que les pas de deux ennuyeux avec un danseur⁴². »

- 28 Les hommes avaient disparu de la scène, mais en tant que professeurs de danse de société, du moins aux États-Unis, ils percevaient un bon salaire. C'est ce que Margitta Roséri observe, lorsque, suite à ses déboires avec la conception américaine du génie artistique, elle nourrit le projet de quitter définitivement la scène afin de se consacrer à l'enseignement. Selon elle, « les Américains, les dames comme les messieurs, sont les meilleurs danseurs de salon⁴³ », parce qu'ils fréquentent des écoles spécialisées depuis leur tendre enfance⁴⁴. Toutefois, elle s'en prend à l'habitude d'utiliser les « fancy dances⁴⁵ » issues du répertoire de salon comme modèles des cours pour les enfants et les amateurs : « Chez nous, il ne viendrait à l'idée de personne d'enseigner ces formes de danse aux enfants.⁴⁶ ». Malgré sa réserve à ce sujet, Margitta Roséri donne pendant quelque temps des cours privés à Philadelphia, mais doit abandonner cette activité du fait de circonstances externes (le bâtiment où elle enseigne est vendu)⁴⁷.

- 29 Le dernier chapitre, « L'Art en Amérique », est un règlement de compte intransigeant avec la conception américaine de l'art, qui intensifie ses critiques antérieures⁴⁸ : « [...] le niveau de la danse écœurerait une artiste digne de ce nom, si elle devait l'exécuter⁴⁹. »

« Il est évident que le ballet en Amérique ne peut être qualifié d'art, si de surcroît les acrobates se produisent sur une scène de théâtre plutôt qu'au cirque. Pour presque toutes les pièces à grand spectacle, qui constituent le seul cadre du ballet, on a l'habitude d'engager ce genre d'acrobates et si le public voit le même soir des gens qui font le poirier ou des pirouettes vertigineuses dans l'air, il a nécessairement l'impression que le ballet est facile parce qu'on y danse sur ses deux pieds. Ainsi peut-on presque pardonner à mainte danseuse, pour atteindre le succès, de s'appliquer à faire abstraction de toutes les règles de l'art et de la beauté de la danse, et que celle-ci devienne un genre qu'aucune scène en Allemagne ne tolérerait⁵⁰. »

Organiser la culture II : le *Catéchisme de la danse*

- 30 Après son retour en Europe, de toute évidence à Nuremberg, sa ville natale⁵¹, Margitta Roséri essaie de contrecarrer le traitement « cruel » et « indigne » fait à la danse aux États-Unis⁵², mais aussi dans la vieille Europe, en écrivant un *Catéchisme de la danse* publié en 1896⁵³. Ce traité est conçu comme un encyclopédique et fondamental « manuel de danse théâtrale et de danse de salon destiné aux professeurs et aux élèves ». Il comprend 21 sections, dans lesquelles l'artiste pose 530 questions sur la danse. Elle présente son objectif :

« Les explications et les conseils de ce catéchisme reposent sur mes expériences de vingt ans de carrière comme première artiste de la danse⁵⁴ dans presque tous les pays du monde et sur l'enseignement d'excellents professeurs, notamment de maîtres français. Il veut apporter un soutien et des conseils aux enseignants et aux élèves de danse théâtrale et de danse de salon. [...] Puisse ce catéchisme démontrer que la danse, de par sa portée pédagogique et esthétique, se situe au même rang que les autres arts⁵⁵. »

- 31 Le *Catéchisme de la danse* est paru dans la collection « Les catéchismes illustrés de Max Hesse », une collection qui avait pour but de démocratiser la culture et l'éducation⁵⁶. Le projet de l'éditeur suivait une orientation pédagogique et avait aussi une prétention littéraire. Les catéchismes connaissent de très gros tirages ; leurs contenus, leurs conditions de production et de distribution les apparentent à des magazines, et ils semblent s'influencer mutuellement. Ils se présentent sous forme de questions et de réponses, selon le principe de la collection pratique pour enseignants et apprenants curieux des sujets de société qui concernent les classes cultivées.
- 32 C'est dans ce contexte que Margitta Roséri transmet de (ses) vastes connaissances sur la danse, sa fonction dans la société, son histoire et sa mission pédagogique. Après avoir abordé les questions principales sur la pratique de la danse théâtrale⁵⁷, elle explique – toujours très brièvement – « les exercices mécaniques de la danse⁵⁸ », ainsi que leurs applications (scéniques) esthétiques ; on trouve par exemple des réflexions dans l'esprit de la tradition sur « le rôle de la musique dans la danse⁵⁹ » ou des indications sur la terminologie chorégraphique de cette époque dans « Les Enchaînements de pas⁶⁰ ». La deuxième partie du catéchisme est consacrée à la danse de société. La description des « danses de société et de salon⁶¹ » est précédée d'une introduction sous forme de questions et réponses sur la bienséance⁶², les questions de santé⁶³, les méthodes d'entraînement⁶⁴ et l'organisation des représentations. Les deux derniers chapitres du traité reflètent particulièrement bien le large spectre de son expérience : « Histoire de la danse » est une présentation détaillée d'événements et de personnes, surtout du XIX^e siècle, et le chapitre « Les danses du temps passé » montre, en suivant l'ordre alphabétique des danses, le lien étroit qui existe entre les évolutions théâtrales et sociétales⁶⁵.
- 33 Le caractère didactique et affirmatif de son catéchisme soulève beaucoup de questions et répond à toutes. À la fin de son tour du monde professionnel, Margitta Roséri trouve, dans la rédaction de son catéchisme, une scène où exprimer sa connaissance du métier et son implication dans la vie sociale de son époque. Cette scène est conservatrice, et ne semble pas être un lieu d'ouverture artistique, de créativité, de désir d'innovation ou de découvertes.

Conclusion

- 34 Dans ses *Souvenirs* comme dans son *Catéchisme*, Margitta Roséri rend compte des multiples perspectives de sa vie de danseuse. Son rôle actif dans les débats institutionnels et esthétiques sur la danse et son statut artistique sont particulièrement remarquables. Le fait qu'elle défende une position plutôt traditionnelle ne semble pas être en contradiction avec sa volonté de s'exprimer sur sa profession et sur les problèmes techniques et institutionnels rencontrés. L'écriture est un espace intermédiaire, où elle s'affirme sur le plan artistique autant que social, sans être créative ; elle y expose de nombreuses réserves et critiques sur la danse, et sur ses illusions perdues⁶⁶. Ces réserves, de même que son hostilité envers le théâtre en général, renvoient, selon l'explication convaincante de Diekmann, Wild et Brandstetter⁶⁷, au « lien étroit qui existe entre amour et haine du théâtre [Theaterfeindlichkeit] ». Cette hostilité apparaît comme un point de vue, « où les réactions contre le théâtre ne sont pas répressives, mais constituent une force créatrice dont la signification culturelle n'est pas négligeable⁶⁸ ». En tant que tels, les écrits de M^{lle} Roséri à la fin du XIX^e siècle produisent des connaissances nouvelles sur la figure et la

profession de danseuse. Ils ajoutent à la dite « littérature de coulisses », « espace de représentation du désir masculin hétérosexuel pour la *danseuse*⁶⁹ », une perspective féminine, qui va influencer la pratique de la danse. Cette perspective fait état d'une multitude d'activités culturellement significatives, même si, contrairement aux biographies des danseuses hors du ballet académique du début du XX^e siècle⁷⁰, elle ne propose pas de ré-vision esthétique de la danse féminine. Ainsi Margitta Roséri ne sert pas l'image formatée par le regard masculin de la danseuse du XIX^e siècle, ni ne correspond au modèle courant de l'artiste indépendante des années 1900. Elle transmet des expériences de danseuse professionnelle typiques pour l'époque, mais jusqu'à présent assez méconnues.

BIBLIOGRAPHIE

BARKER Barbara (dir.), *Bolossy Kiralfy, Creator of Great Musical Spectacles*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988.

BARKER Barbara, *Ballet or Ballyhoo. The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli and Guiseppina Morlacchi*, Brooklyn, New York, Dance Horizons, 1984.

DIEKMANN Stefanie, WILD Christopher, BRANDSTETTER Gabriele, « Theaterfeindlichkeit - Bemerkungen zu einem unterschätzten Phänomen », in DIEKMANN Stefanie, WILD Christopher, BRANDSTETTER Gabriele (dir.), *Theaterfeindlichkeit*, München, Fink, 2012, pp. 7-15.

KLEIN Gabriele, NOETH Sandra (dir.), *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choréography*, Bielefeld, Transcript, 2011, pp. 137-147.

MAPLESON James Henry, *The Mapleson Memoirs, 1848-1888*, vol. II, New York, Belford, Clarke & Co, 1888.

ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*, Hannover, Arnold Weichert, 1891.

ROSÉRI Margitta, *Katechismus der Tanzkunst. Führer und Ratgeber für Lehrer und Schüler des theatralischen und gesellschaftlichen Tanzes*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1896.

SACKVILLE-WEST Vita, *Pepita. Die Tänzerin und die Lady*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1938.

SMITH Sidonie, WATSON Julia (dir.), *Interfaces. Women. Autobiography, Image. Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

THURNER Christina, « Lapsus, Stürze und Brände. Negativdiskurse und Illusionsstörungen im Ballett des 19. Jahrhunderts », in DIEKMANN Stefanie, WILD Christopher, BRANDSTETTER Gabriele (dir.), *Theaterfeindlichkeit*, München, Fink, 2012, pp. 59-69.

THURNER Christina, « Tänzerinnen - Traumgesichter : Das Archiv als historiographische Vision », in HAITZINGER Nicole, JESCHKE Claudia (dir.), *Tanz&Archiv : ForschungsReisen. Biografik*, Heft 2, München, epodium, 2010, pp. 12-21.

TOWNSEND Julie, « Autobiography and the *Coulisses*: Narrator, Dancer, Spectator », in TOWNSEND Julie, *The Choreography of Modernism in France. La Danseuse, 1830-1930*, Londres, Legenda, 2010.

NOTES

1. « [The autobiographical] has signified the many practices of self-representation but has come to be narrowly identified by many critics in the twentieth century with a particular mode of storytelling, the retrospective narration of “great” public lives. The latter understanding of the term has often obscured the ways in which women, and other people not included in the category of “great men”, have inscribed themselves textually, visually, or performatively. », SMITH Sidonie, WATSON Julia (dir.), *Interfaces. Women. Autobiography, Image. Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 8.
2. On lit parfois aussi Margarita.
3. La littérature secondaire qui mentionne M^{lle} Roséri se limite à deux essais de Christina Thurner : « Lapsus, Stürze und Brände. Negativdiskurse und Illusionsstörungen im Ballett des 19. Jahrhunderts », in DIEKMANN Stefanie, WILD Christopher, BRANDSTETTER Gabriele (dir.), *Theaterfeindlichkeit*, München, Fink, 2012, pp. 59-69 ; « Tänzerinnen - Traumgesichter : Das Archiv als historiographische Vision », in HAITZINGER Nicole, JESCHKE Claudia (dir.), *Tanz&Archiv : ForschungsReisen. Biografik*, Heft 2, München, epodium, 2010, pp. 12-21.
4. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*, Hannover, Arnold Weichelt, 1891.
5. Friderica Derra de Moroda décrit son texte comme : « Un compte rendu intéressant de ses voyages, de ses engagements et des personnes qu'elle rencontra, entre 1860 et 1890 – il y a beaucoup d'informations sur les danseurs et les maîtres de ballet connus de cette période. » ; « An interesting account of her travels and engagements and the people she met, from 1860-1890 – there is much information about the famous dancers and ballet-masters of that time. » Remarque de Derra de Moroda écrite à la main sur une feuille volante dans ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*, Hannover, Arnold Weichelt, 1891, Derra de Moroda Dance Archives, Universität Salzburg, DdM 2213. Une liste des noms que Roséri mentionne donnerait un aperçu intéressant de la vie nomade des danseuses et danseurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ici nous pouvons juste suggérer la compilation d'une telle liste, mais non pas la fournir.
6. ROSÉRI Margitta, *Katechismus der Tanzkunst. Führer und Ratgeber für Lehrer und Schüler des theatralischen und gesellschaftlichen Tanzes*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1896.
7. La Bibliothèque-musée de l'Opéra mentionne ce nom de famille dans deux lettres de M^{lle} Roséri à Charles Nutter : Lettre autographe signée de Mademoiselle Roséri, dite Röhser, à Charles Nutter, Nuremberg, 28 juin 1892 ; s.l., 11 juillet 1892.
8. Une remarque au début du deuxième chapitre permet de dater sa naissance en 1844 ou 1845.
9. Voir la note de bas de page 3. Les indications de chapitres dans le texte principal se réfèrent à ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, op. cit.
10. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, op. cit., p. 4.
11. Breslau (ndlr).
12. *Ibid.*, p. 171.
13. « Identities materialize within collectivities and out of culturally marked differences that constitute symbolic interactions within and between collectivities. But social organizations and symbolic interactions are always in flux. Identities, therefore, are discursive, provisional, intersectional, and unfixed. [...] We need to consider how narrators negotiate cultural strictures about telling certain kinds of stories that have scripted them as particular kinds of subjects.

Moreover, we need to consider how narrators negotiate cultural strictures about telling certain kinds of stories, visualizing kinds of embodiment. », SMITH Sidonie, WATSON Julia (dir.), *op. cit.*, p. 10.

14. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, *op. cit.*, p. 17.

15. *Ibid.*, p. 10.

16. *Ibid.*, p. 44.

17. SACKVILLE-WEST Vita, *Pepita. Die Tänzerin und die Lady*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1938, p. 45 et suiv. Voir aussi <http://www.eyeonspain.com/blogs/jesuscastro/3813/the-lord-and-the-dancer--the-grandparents-of-vita-sackville-west-%28part-1%29.aspx> (page consultée le 24 juillet 2014).

18. Il faudrait vérifier dans quelle mesure la description de l'ouverture du canal de Suez retrace correctement les faits, si on la lit en tant que reportage journalistique et non, comme ici, en tant que témoignage sur la danse.

19. Ce chapitre entre dans la thématique du quotidien des théâtres, on y trouve une description concrète de la situation financière précaire des danseuses, en comparaison avec les cachets d'autres artistes du théâtre, comme par exemple celui du premier ténor. Selon Roséri, il touche un salaire de 25 000 Francs par mois, alors que les premières ballerines doivent se contenter du dixième, à savoir de 2 500 à 3 000 Francs.

20. Une brève biographie de Zina Mérante et quelques images se trouvent sous <http://etoiledelopera.e-monsite.com/pages/etoile-femme-de-1850-a-1875/z.html> (consulté le 27 juillet 2014).

21. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, *op. cit.*, p. 51.

22. Jusqu'à présent, le titre de ce ballet n'a pas été identifié. Roséri ne s'en souvient pas elle-même.

23. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, *op. cit.*, p. 53.

24. *Ibid.*, p. 54.

25. *Ibid.*, p. 55.

26. *Ibid.*, p. 56.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 57.

29. *Ibid.*, p. 59.

30. *Ibid.*, p. 60.

31. *Ibid.*, p. 61.

32. *Ibid.*

33. « The brothers [...] stage managed, produced, served as financial entrepreneurs, playwrights, publicity directors, and ballet masters. Because they began as dancers, dance always played an important role in their productions. Bolossy, in fact, took charge of his own rehearsals. », BARKER Barbara, *Ballet or Ballyhoo. The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli and Guiseppina Morlacchi*, Brooklyn, New York, Dance Horizons, 1984, p. 84. Voir également BARKER Barbara (dir.), *Bolossy Kiralfy, Creator of Great Musical Spectacles*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988.

34. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, *op. cit.*, p. 129 et suiv.

35. *Ibid.*, p. 133.

36. *Ibid.*, p. 136.

37. « It is difficult for us to imagine the splendor and the scales of the great spectacles mounted by Bolossy Kiralfy and his competitors. [...] Few other works composed for the theater have had the same long runs or reached such an immense audience. Few producers have demanded and received such an immense outlay of money and labor. And yet, by the end of Bolossy's life, these massive entertainments and their creators were all but forgotten. They were neither as well

documented as legitimate theater, in which scripts are often studied as literature, nor did they feature well-known actors. On the contrary, the casts consisted of anonymous thousands. Mostly, they were not produced as art, but were clearly aimed at pleasing and drawing crowd. », BARKER Barbara, *Kiralfy*, op. cit., p. xxi.

38. « diversifying their dancing skills by appearing as featured artists in a Kiralfy spectacle [...] », BARKER Barbara, *Kiralfy*, op. cit., p. 179.

39. « One of their most successful early ventures was Jules Verne's *Around the World in Eighty Days*, which they staged complete with elephants and large armies of marching supernumeraries. », BARKER Barbara, *Ballet or Ballyhoo*, op. cit., p. 4. Le fait que M^{lle} Roséri donne le titre français du ballet, renvoie au répertoire de l'entreprise Kiralfy, en partie importé d'Europe.

40. La danseuse en question pourrait être Maria [Marie] Bonfanti. Pour l'histoire de son succès, voir BARKER Barbara, *Ballet or Ballyhoo*, op. cit., pp. 171-227.

41. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, op. cit., p. 79.

42. *Ibid.*, p. 81

43. *Ibid.*, p. 143.

44. « It is strange that, as stage dancing fell into an artistic decline, society adopted the traditional forms for itself. », BARKER Barbara, *Ballet or Ballyhoo*, op. cit., p. 224.

45. Selon la terminologie européenne, ce sont des danses de caractères qui exigent une certaine compétence technique et esthétique.

46. *Ibid.*, p. 144.

47. Marie Bonfanti, la collègue de Roséri, réussit à embrasser une carrière fulgurante en tant que professeure de danse à New York. Son travail reposait sur les principes d'une tradition sévère de la danse, à savoir celle qui dominait en Europe en matière de technique et d'esthétique – sur le modèle d'un Carlo Blasis par exemple – tout en intégrant les besoins de la société américaine, voir BARKER Barbara, *Ballet or Ballyhoo*, op. cit., p. 220 et suiv.

48. Avec une opinion négative marquée sur le théâtre, M^{lle} Roséri raconte aussi, dans ce chapitre, l'histoire de l'imprésario James Henry Mapleson, confronté pendant ses tournées à travers les États-Unis avec sa troupe italienne à des problèmes logistiques et financiers semblables à ceux qui avaient également affecté la danseuse (p. 161 et suiv.). Roséri cite ici sans indication précise de source, mais à la lettre, les mémoires de Mapleson ; voir James Henry MAPLESON, *The Mapleson Memoirs, 1848-1888*, vol. II, New York, Belford, Clarke & Co, 1888, par exemple pp. 216; p. 223.

49. ROSÉRI Margitta, *Erinnerungen*, op. cit., p. 164.

50. *Ibid.*, p. 61.

51. La Bibliothèque-musée de l'Opéra possède, on l'a dit, deux lettres de juin et juillet 1892 de Roséri adressées à Charles Nutter dont une a de façon certaine été expédiée de Nuremberg.

52. « Nulle part ailleurs Terpsichore est maltraitée plus cruellement qu'au nouveau monde, où son art est représenté de manière aussi indigne », *Ibid.*, p. 165 et suiv.

53. ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit.

54. Un compte rendu de 1868 illustre de façon exemplaire la perception de l'art de la danse de Roséri lors d'une représentation au Gaiety Theater de Londres : « Mademoiselle Roséri is alone sufficient to call for a visit to this most pleasant theatre. The present generation has not seen such marvellous feats so gracefully performed. She appears to swim – to pause – to fly through the air with a buoyancy devoid of all effort, and with a precision truly marvellous. She is the only dancer in our time to whom we can apply Hood's quotation à propos of the Taglionis and Ceritos "They toil not, neither do they spin". », *FUN*, 5 juin 1869.

55. ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit. Chapitre VI.

56. Voir *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Sur l'ordre de l'Association allemande des métiers du livre, édité par la commission historique. Volume 1, partie 2, Francfort-sur-le-Main, MVB 2003. [http://books.google.de/books?id=aV0hAAAAQBAJ&pg=PA279&lpg=PA279&dq=kaiserreich+%22max+hesse%](http://books.google.de/books?id=aV0hAAAAQBAJ&pg=PA279&lpg=PA279&dq=kaiserreich+%22max+hesse%22)

22&source=bl&ots=IGpXe7_1wj&sig=9rpW6rd_izCfHfilN-5z894SDLE&hl=de&sa=X&ei=123nU8n1K8Lk4QTKnYCACA&ved=0CCAQ6AEWAA#%20%22max%20hesse%22&f=false (consulté le 01 août 2014). Dans l'annexe du catéchisme se trouvent des conseils de lecture d'ouvrages censés être importants pour la danse : *Catéchisme du bon ton et de la bienséance*, *Catéchisme des plantes d'intérieur*, *Guide du jeu d'échecs*, *Guide de la Natation*, *Guide de l'apiculteur et amateur d'abeilles*, *Guide de la nourriture de l'homme*, *Guide de l'art de bien choisir ses toilettes*.

57. Par exemple « 4. Qu'est-ce qui fait de la danse un art ? Sa pratique ordonnée et décente, et la dimension intellectuelle qu'on lui accorde », ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., p. 1.

58. ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., pp. 16-27.

59. Par exemple « 152. Qu'est-ce que le rythme ? L'équilibre donné par la symétrie dans la musique. Dans la danse, les mouvements mesurés du corps par l'intermédiaire des pieds et par conséquent leur coordination dans la durée. Le rythme est inséparable de l'art de la musique et de la danse. », ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., p. 43.

60. Par exemple « 244. Comment appelle-t-on au ballet un enchaînement ou une combinaison de pas, qu'une personne exécute seule ? Variation, aussi solo. Pourtant Il ne faut pas confondre cette expression avec le Pas Seul. Par Pas Seul, on entend une danse intégralement interprétée par une seule personne, alors qu'une variation ne représente qu'une partie d'une danse. 245. Les variations remplissent-elles une fonction dans la danse ? Oui, elles permettent aux danseuses et aux danseurs de briller par leurs performances artistiques et de se reposer à tour de rôle », ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., p. 77.

61. ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., pp. 100-159.

62. Par exemple : « 256. Comment est structuré l'enseignement de la danse de société ? Il comporte deux parties : Les leçons de maintien et l'apprentissage des danses. 257. Laquelle des deux parties est la plus importante ? Celle des leçons de maintien. [...] », ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., p. 80.

63. Par exemple : « 299. Que faut-il retenir sur la respiration pendant la danse ? Il faut respirer plus par le nez que par la bouche. C'est ce qu'on peut surtout observer dans la danse théâtrale, qui demande beaucoup d'efforts. Une bonne respiration sera bien moins fatigante pour les poumons et on aura plus de force et d'endurance dans la danse. Pour les danses de société, la respiration par le nez a en plus l'avantage d'éviter que les danseurs se soufflent mutuellement au visage, ce qui arriverait sinon inmanquablement. », ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., p. 94.

64. Par exemple : « 304. Sur l'utilisation de l'*expanders* [extenseur] (appelé tireur de muscles ou renforceur de muscles en Allemagne) pour les exercices du haut du corps dans les écoles de danse anglaises et américaines. Que faut-il retenir ? Dans les écoles de danse de société anglaises et américaines, on applique une autre méthode que dans les écoles allemandes ou françaises. Dans les premières, on accorde moins d'importance au développement de la grâce dans les mouvements qu'au fait de renforcer les muscles et de donner une certaine force et énergie aux mouvements. [...] 306. Faut-il approuver l'utilisation de l'extenseur dans les écoles de danse ? Non. Il n'y a pas sa place. Comme on force beaucoup les exercices pour les bras, il nuit à la grâce des mouvements. Puisque la danse propose de nombreux exercices pour assouplir et renforcer les muscles, sans pour autant nuire à la grâce, l'utilisation de l'extenseur n'est pas à recommander. », ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., p. 96.

65. ROSÉRI Margitta, *Katechismus*, op. cit., pp. 160-201.

66. Christina Thurner mentionne les illusions perdues de M^{lle} Roséri en se référant entre autre à son autobiographie : THURNER Christina, « Lapsus, Stürze und Brände », art. cit. ; « Tänzerinnen - Traumgesichter », art. cit.

67. DIEKMANN Stefanie, WILD Christopher, BRANDSTETTER Gabriele, « Theaterfeindlichkeit - Bemerkungen zu einem unterschätzten Phänomen », in DIEKMANN Stefanie, WILD Christopher, BRANDSTETTER Gabriele (dir.), op. cit., pp. 7-15.

68. *Ibid.* p. 8.

69. TOWNSEND Julie, « Autobiography and the *Couliisses*: Narrator, Dancer, Spectator », in KLEIN Gabriele, NOETH Sandra (dir.), *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choréography*, Bielefeld, Transcript, 2011, pp. 137-147, ici p. 138. Voir aussi TOWNSEND Julie, *The Choreography of Modernism in France. La Danseuse, 1830-1930*, Londres, Legenda, 2010.

70. Julie Townsend considère les autobiographies de danseuses du début du XX^e siècle (et je me demande, si cela ne vaut pas déjà pour le XIX^e siècle) comme une « littérature de coulisses » féminine : « Women's coulisses literature participated in a whole variety of cultural, sociological, and aesthetic discourses, the terms of which had been established in the previous century. The conventions of *coulisses* literature and the performer's autobiography offered women choreographer-dancers an opportunity not only for publicity but for contributing to the discussion of dance aesthetics. The popularity of the dancer's autobiography comes out of the 19th century fascination with the dancer's life, her association with prostitution, and the extent to which access to the dancer's body was a literary and visual trope for artistic prowess. The audience provoked by this less than artistic interest in the dancer opened up the space for the dancer's memoir and, as such, many dancer-choreographers engaged this genre. », TOWNSEND Julie, « Autobiography and the coulisses », *art. cit.*, p. 146.

RÉSUMÉS

Le phénomène des danseuses du XIX^e siècle qui écrivent sur (leur) danse a été sous-estimé dans l'historiographie. Margitta Roséri est née en Allemagne et a eu une carrière internationale couronnée de succès en Europe, aux États-Unis et en Amérique Centrale ; dans ses mémoires, elle présente un aperçu de sa profession en relatant non seulement ses réussites et ses échecs artistiques et sociaux, mais en portant aussi un regard critique sur la pratique et la conception de la danse de son temps. Elle a également pénétré dans le champ masculin de l'auctorialité en rédigeant un manuel sur l'art de la danse. Les écrits de Roséri suggèrent une lecture différenciée des agentivités incorporées des danseuses et des exigences liées à leur statut, selon les cultures, et permettent ainsi une relecture des stratégies performatives des femmes artistes dans le ballet à la fin du XIX^e siècle.

The phenomenon of female dancers of the 19th century writing about (their) dancing has been underestimated in dance historiography. In her memoirs, Margitta Roséri, born in Germany and with a successful international career in Europe, the U.S. and the Middle Americas presents insights into her profession by not only promoting her artistic and social achievements and failures, but, moreover, by discussing the practice of the dance and dancing of her times critically. She also intruded into the male field of authority in writing a textbook on the art of dancing. Roséri's writings suggest a differentiated reading of the embodied agencies of female dancing as well as of the demanding status of dancers, crossculturally, and thus allows the revision of performative strategies of women artists in late 19th century ballet.

INDEX

Mots-clés : agentivité, autobiographie, ballet, Roséri (Margitta), transculturalité

Keywords : agency, autobiography, transculturality

AUTEURS

CLAUDIA JESCHKE

Claudia Jeschke est professeure en danse. Après des études théâtrales à l'université de Munich et une thèse sur l'histoire de la notation chorégraphique, elle s'est formée professionnellement à plusieurs formes de danse. Elle a été professeure invitée en Europe, aux États-Unis, au Canada et en Asie ; elle a introduit la discipline universitaire des études en danse dans les départements de théâtre et danse de Munich, Leipzig (où elle a terminé son habilitation) et Cologne. Depuis 2004, elle est professeure au département des arts, musique et danse et responsable des Archives Derra de Moroda à l'Université de Salzburg. Ses publications portent sur l'histoire et la théorie de la danse, sur l'analyse du mouvement et la notation, et sur les transferts discursifs et praxéologiques entre ces champs de recherche.